LA NOVELA TESTIMONIO. SOCIO-LITERATURA[1]

MIGUEL BARNET
UNION DE ESCRITORES Y ARTISTAS DE CUBA

La palabra que define, que pretende concluir, que limita, es una trampa. Es constricción, freno, derrota. Nada más controvertible, más engañoso y opresivo que la definición de novela.

Novela, así dicho, es un arma de doble filo. Ni los diccionarios más ilustrados coinciden en su descripción. El viejo término de novela ha servido como otros tantos términos, como tantas otras nomenclaturas, para meter en círculo cerrado a todo el arte de Occidente, a toda la literatura y casi --si no fuera porque éste es el arte más poseedor de medios y recursos-- al cine.

El uso de esta palabra novela ha servido, además, para enmarañar los niveles de imaginación del hombre, para confundirlos, separarlos y convertir al artista o al científico en un forzoso clasificador de sus propias ideas, de sus imágenes, y en general de su riqueza espiritual. Encasillar todo género literario que narre una acción fantástica o real, con caracteres fantásticos o reales, con una línea de desarrollo dentro de la categoría de novela es tan falso como pasajero y externo. Porque eso que llamamos novela no es más que una manera de narrar, de organizar quizá, que tiene su relación más primigenia con el relato. La novela no es más que una variante del relato. De los relatos de los viejos *griots,*[2] de los chamanes, de los sacerdotes y de los juglares.

¿Acaso estos últimos no estaban novelando, no importa cuál fuera la forma que emplearan, si en prosa o en poesía? ¿Acaso los cronistas de las cruzadas medievales no estaban novelando cuando describían las hazañas de sus propias vidas, reales, naturalmente? O más allá, ¿acaso los poetas griegos, en su afán de construir una imagen coherente del mundo, no estaban novelando cuando narraban las fabulosas hazañas, los atributos de sus dioses? Estas formas singulares del relato tenían una función dinámica, social. Iban entrando en un todo orgánico, competente, no separaban los destellos de la imaginación de los acontecimientos reales, narrados con fidelidad. Al contrario, en ese todo orgánico se mezclaban, se confundían la razón y el mito. Eso era arte. (Y arte integral que no separaba la realidad de la fantasía, la política de la religión; arte que imitaba la vida y vida que imitaba al arte, ambos complementándose.) En esos relatos, en esas narraciones, había una conciencia de ser, de estar en el mundo. Aun cuando esos relatos tengan la apariencia de algo inventado, deben ser estrictamente convincentes, si no fallan en su eficacia dramática. Y lo que ocurre hoy día es todo lo contrario. Lo que llamamos novela, con todas las de la ley, falla, no nos resulta eficaz, no nos sirve. ¿Por qué? Porque se ha cogido el rábano por las hojas. Y el hombre occidental, tan viciado por un lenguaje frívolo, desarticulado, ha querido ir más allá, y ha separado el lenguaje del hombre mismo a la idea del hombre, a la palabra del hombre.

Esa desarticulación, que bien se puede apreciar en muchas novelas calificadas de experimentales, subsiste también en el teatro y sus obsoletos moldes, sus estereotipos. De ahí la revitalización reciente del teatro hacia una búsqueda más orgánica, más expresiva; el teatro del gesto, el teatro de la acción total --respiremos con los ojos, cantemos con la cabeza. Es la búsqueda hacia una expresión más totalizadora, menos estática. Donde todos los tornillos de la maquinaria cumplan una función primordial. La novela o el relato, para hablar con propiedad, no se encuentran en la misma búsqueda. Y por eso la crisis. (Sobre esto tendremos que abundar más adelante, cuando nos refiramos al lenguaje de la novela-testimonio.)

¿Muerte de la Ficción?

La llamada ficción cada vez va perdiendo más consistencia. Y no exactamente por una deficiencia intrínseca. La ciencia ficción, ¡quién puede ya negarlo!, es realidad palpable. Y la ficción otra, es decir, la novela de la experimentación de los niveles del subconsciente, de la imaginación fabulística, de las aventuras terrenales, del regodeo en el mundo objetivo, va a su vez perdiendo eficacia al enfrentarse al mundo real, al avance de la tecnología y de la ciencia que es capaz hasta de lograr la vida humana a través de la inseminación artificial. Que es capaz de suscitar la fantasía con simples ejemplos reales, tan deslumbrantes como entrar a un cuarto hermético para presenciar el funcionamiento de una máquina electrónica. O comprobar cómo los frutos cítricos crecen desmesuradamente, motivados por una música que sale de los altoparlantes colocados en los árboles de toronjas o de naranjas. Esta experiencia es mucho más excitante que la de ir a ver una pitonisa o un babalao. Las tiendas por departamento de los países altamente industrializados son verdaderos laboratorios de la imaginación. Entrar a una de ellas y verse envuelto en una locura de globos plásticos de colores, caminar tratando de abrirse paso entre ellos, porque flotan mediante gases especiales, es una travesía insólita y fascinante.

Y qué otra literatura no puede producir ese mundo sino una literatura enajenante, donde los objetos predominan sobre las ideas y donde el hombre deje de tener brazos para tener relojes de pulsera, deje de tener piernas para tener medias de nylon, y deje de tener ideas para poseer automóviles. William Faulkner, con no oculta tristeza, escribió: "El americano, en realidad, no quiere con amor sino a su automóvil; ni a su mujer, ni a sus hijos, ni a su país, ni aun a su cuenta de banco. Porque el automóvil es nuestro símbolo sexual nacional." Y la literatura de esa sociedad, donde el hombre es otro producto de consumo, donde el sexo es necesario subastarlo

para que no quede como artículo de lujo, es necesario alentarlo para que no fosilice, no puede representar al verdadero hombre de ningún hemisferio. Porque el hombre es mucho más que todo eso: es conciencia.

Esa literatura, como su sociedad, está en un callejón sin salida. Y la novela de esa sociedad es una novela equívoca, que cuando pretende que las ideas jueguen un papel mínimo en ella, cuando aparecen los sentimientos prístinos del hombre, son como destellos subversivos. Por eso los intentos de una nueva novela en Europa se reducen al análisis de laboratorio. Es como si ese hombre hubiera perdido su esencia, su sedimento, en la larga lucha que emprendió a través de la historia y sólo le quedaran sus instrumentos racionales, oxidados y viejos.

Quizá, como planteara Enzensberger, el carácter aristocrático, de élite, de esa literatura sea otro factor para su cristalización. Es posible que el embotellamiento se deba a eso, y de ahí que no exista una realización verdaderamente espontánea y trascendente de las obras. Pero otros pueblos, otras culturas, han tenido y tienen una literatura de élite, de castas, que está cuajada de ese espíritu renovador y vital, que posee valores permanentes --pienso en alguna literatura japonesa, en la literatura críptica de los yoruba, la poesía ceremonial, las invocaciones, los papiros egipcios. Y es que estas literaturas encarnan un mundo homogéneo y están apoyadas en una larga tradición.

Hemos entendido por literatura culta, por novela culta, aquella donde los hombres esgrimen sus ideas más sagaces, donde la reflexión y el análisis ocupan un sitial imponderable, y donde los recursos formales determinen el contenido y la innovación. Pero eso es tan externo y superfluo como considerar que el contenido exclusivamente es lo que importa. Y es que los viejos patrones burgueses siguen imperando como espada de Damocles sobre los artistas y los escritores. El contenido de la mayoría de las obras de Occidente, de Europa occidental, está preñado de prejuicios, escamotea la realidad. La literatura está camuflageada y los escritores, a veces, no se dan cuenta. Creen que la simple inclusión de una tuerca más al engranaje hará que la máquina funcione con nuevos bríos. Y la máquina funciona sencillamente con una tuerca más. Y la tuerca se convierte en una revolución formal, y la máquina ya no es la máquina sino la máquina que porta una nueva tuerca. Y ahí está lo grave, que entonces la tuerca es más importante que la máquina y ésa es la trampa, el engaño. Luego esa tuerca se patentiza y lleva como nombre la *nueva novela,* y los inventores de la tuerca que siempre son uno o dos, enarbolan la verdad absoluta, la objetividad y lo nuevo, y la tuerca camina sola un buen día y no necesita siquiera de la máquina, y ahí es donde lo poco que quedaba de vida se apaga. La *nueva novela,* que sólo podría ser nueva cuando fuera una variante de la vieja novela, se muere de un síncope a los pocos días; como ocurre siempre con los muertos inútiles, nadie se acuerda de ella, la pobre.

Naturalmente, esa literatura es noble, no interfiere en los conflictos del hombre social para nada, porque dos profesores de La Sorbona inmersos en la parafernalia de un diálogo cartesiano no van a resolverle ningún problema al francés. Esa literatura, a duras penas, puede ser atrevida. Es una literatura inofensiva. Está fuera de un todo orgánico, se limita a las élites, se regodea en su propia espiral. Claro, la sociedad es un factor determinante en este estancamiento. En Europa occidental no hubo durante muchos años un movimiento social de importancia, no hubo explosiones políticas y la literatura tuvo que reflejar ese estado de cosas inocuo. Hoy las cosas han cambiado, y seguramente la literatura más reciente recogerá el eco de esas nuevas y vitalizadoras turbulencias.

No quiero dejar de mencionar a autores como Pierre Gouyotal, que aun dentro de las más retóricas corrientes de la novelística francesa, por ejemplo, escribió su *Tumba para 50,000 soldados,* que es un documento humano, conmovedor, político, erótico y psicológico de la guerra de Argelia. Pero Pierre es una aguja en el pajar. Lo que irrita, lo que lacera ese arte es su incapacidad de escudriñar la conciencia de la realidad. Es un arte que no trastorna ninguna costumbre; rompe la tradición lineal de la novela, establece el diálogo cinematográfico, describe los ambientes con una puridad digna de una ceremonia religiosa, se confunde a veces con el ensayo, y ésta quizá sea su única gran virtud, pero de ahí a exigir del lector un esfuerzo particular, un retorno a sí mismo, un replanteo de posiciones y actitudes, va un trecho. Esa literatura, como diría Michel Butor:

> logra, sin duda, un éxito más fácil, pero se hace cómplice de ese profundo malestar y de esa noche en la cual nos debatimos. Hace que sean todavía más rígidos los reflejos de la conciencia, y más difícil su despertar: contribuye a sofocarla hasta tal punto, que incluso si tiene intenciones generosas, la obra, a fin de cuentas, será un veneno.

¿Una Nueva Literatura?

A mi modo de ver, éste es el fundamento básico de la crisis de la novela de ficción en el Occidente europeo. Paralelamente a esta crisis corre otra tendencia, también dentro de la novela de ficción; una corriente saludable, vigorosa y renovadora, y es la de la literatura americana, latinoamericana y norteamericana. Aun a pesar de los aparatos de televisión, de la tecnocracia, los sucesores de Faulkner y de Salinger, en Estados Unidos, conectan una cuerda de alta tensión entre sus obras y los lectores. Y en el mundo del subdesarrollo donde las fuentes de la magia están vivas, García Márquez, en *Cien años de soledad,* también toca fondo. Y esto se debe esencialmente a que América es un embrión, un mundo que ansía encarnar la realidad, que

necesita crearse un sitio para su propia constitución, para su crecimiento social y cultural. Europa está fatigada. América está ávida de acción. América lucha descarnadamente contra sí misma, contra la imagen que el europeo pretendió endilgarle. Por eso la literatura americana, latinoamericana, está asistida por una inherente indoblegüez. Tiene que por naturaleza luchar, oponerse, romper. Es la única manera de encarnar su voluntad más profunda, y Martí lo entendió así, rompiendo, inaugurando, definiendo, como Whitman. Esa voluntad de definir es casi una agonía para el autor de los *Versos sencillos.* Martí, por ejemplo, es un poeta que sabe que su deber es el de nombrar las cosas, el de enseñarlas, el de fundar la imagen. Hay como una urgencia desesperada en el diario de Martí por describirlo todo, por dar a conocer a través de la poesía, la tierra sin historia. Es la formidable urgencia del poeta americano, cuyo deber es configurar a América, eternizar nuestro paisaje reciente. Y esa urgencia él la realiza cabalmente, sin que falte un detalle, sin que haya un rasgo que no sea definidor, imprescindible, con la economía de palabras y la precisión del que sabe que pronto habrá de rendirse a la muerte. Al último diario de Martí habrá que acudir siempre que queramos adentrarnos en nuestro paisaje. Habrá que acudir siempre, y siempre se saldrá "como de un baño de luz".

El hombre americano, es decir, nosotros, ante todo tenemos el deber de desenpolvarnos. Nuestras metas, nuestras inquietudes, nuestros propósitos y hasta nuestros despropósitos, tienen que oponerse diametralmente a los objetivos que los colonizadores se hicieron con este Continente; manjar indigerible para el colonizador. Ahí están las razones de tanta búsqueda, de tantas contradicciones. El Barroco, por un lado, se proclama como único y eficaz para un mundo que aún no posee una imagen fiel de su naturaleza. Por otra parte, los escritores más primitivos, es decir, menos intelectuales, se proponen una literatura mítica, de rescate, salvaguardadora. Su lenguaje fluctúa entre el colonialismo decantado, que es una virtud de Twain y de Rulfo y el de la jerga folklorista, llena de arabescos y hermética; un lenguaje falso.

Pero todos, aun los más convencionales, buscan romper bruscamente con el modelo peninsular, buscan encarnar fielmente sus mundos, sus realidades, despojados de los prejuicios y hábitos europeizantes.

> La literatura hispanoamericana es una empresa de la imaginación. Nos proponemos inventar nuestra propia realidad: la luz de las cuatro de la madrugada sobre un muro verdusco en las afueras de Bogotá; la vertiginosa caída de la noche sobre Santo Domingo (en una casa del centro un revolucionario espera la llegada de los esbirros); la hora de la marea alta en la costa de Valparaíso... ¿Inventar la realidad o rescatarla? La realidad se reconoce en las imaginaciones de los poetas; y los poetas reconocen sus imágenes en la realidad. Nuestros sueños nos esperan a la vuelta de la esquina. Desarraigada y cosmopolita, la literatura hispanoamericana es regreso y búsqueda de una traición. Al buscarla, la inventa. Pero invención y descubrimiento no son los términos que convienen a sus creaciones más puras. Voluntad de encarnación. Literatura de fundación. [Octavio Paz.]

Pero esa literatura de fundación que postula Paz no sale así, del sombrero de un mago. Es una larga tarea de desarrollo. Una síntesis. Y esa síntesis debe contener la mayor cantidad de elementos puros posibles. Es decir, que debe abarcar tanto el mundo de lo real como el de lo irreal, y todo en función de levantar esa pirámide espiritual que tanta falta le hace a nuestra América. Desde Martí, decíamos, nuestros escritores han tratado de romper, de inaugurar. Unos, de tan "originales", se han ido a trasnochar las alturas en el globo de Matías Pérez; otros, de tan puristas, han caído en el pozo de las aguas indígenas para no salir a flote jamás.

Ambos han equivocado el camino. Se han ido a los extremos y los resultados han sido chatos, pueriles. Ni uno ni otro han hecho eso que ahora estamos definiendo como literatura de fundación. Y es que sin quererlo quizá, sus obras ven a nuestro Continente desde afuera, con una óptica cuadrada y vaga. Con la óptica foránea, la del mas rancio europeo, la exotista, la paternalista, la colonizadora. Volvamos, entonces, al problema del contenido, de la mirada desde dentro, desde el *yo* latinoamericano, desde el *nosotros* latinoamericano.

Mientras los escritores de este hemisferio continúen siendo los cultos criollos, los licenciados en las universidades de provincia, o los genios espeluznantes, nuestra literatura adolecerá de una visión integral, cosmogónica de la realidad, Mientras el indio permanezca en su aletargamiento, mientras el negro humilde latinoamericano no produzca una obra trascendente, nuestra literatura caminará coja. Porque ese culto criollo, ese licenciado recién graduado, no representa un todo sino un lado, un estrato, o lo que es más terrible aún, una clase. Y una clase inoculada con el virus de los prejuicios y de la moral burguesa.

Excepto en Norteamérica, donde abundan los casos de escritores realmente auténticos, populares, portadores del mensaje de su pueblo, baste mencionar a Richard Wright, a William Faulkner, o a los judíos Norman Mailer y Saul Bellow, para no remontarnos al siglo pasado, en nuestros países son escasos los ejemplos de autores que, desposeídos del prejuicio clasista que anquilosa, del egocentrismo, han logrado asumir su cultura, inventar su mito. Me viene un nombre a la punta de la lengua: Juan Rulfo. Desde luego que con un panorama así, la literatura de fundación, ese sueño, debe esperar paciente al desarrollo de las propias condiciones subjetivas

del medio social latinoamericano. Esa carga de dinamita que los escritores norteamericanos han sabido dar a sus obras, todavía no se producirá aquí abajo; los hechos esperan también pacientes.

La Novela-Testimonio

Ahora debo entrar en materia. Yo creo que un aporte a la literatura de fundación es la novela-testimonio como yo la entiendo, como intentaré describirla.

Es ocioso que trate de explicar que apelé al opresivo término de novela por no hallar ontra nomenclatura más asequible, y porque la novela es un vocablo familiar a todos. Tan familiar, que a cada rato nos está jugando una mala pasada, como ahora, por supuesto, que yo la antepongo a otro término no menos engañoso, el de testimonio. Pero antes de definir lo que entiendo por novela-testimonio, debo hacer alguna historia, un recuento breve, si se me permite.

Mi incursión en este terreno fue puramente casual. Siempre amé las novelas de aventuras, las biografías y autobiografías, los relatos verídicos como aquellos que narraban la epopeya de Soundyate, el guerrero africano, los viajes del emperador Adriano a Bitinia, el hundimiento del "Titanic" o el "Boston Tea Party". Y las memorias del esclavo Manzano o las de Isadora Duncan. Recuerdo que cuando leí *Cecilia Valdés* se reveló para mí un mundo mucho más fascinante que el de las novelas de Salgari. Pasé años recorriendo la calle del Inquisidor, el Muelle de la Machina; me detuve en la Loma del Angel en un afán pueril de reconstruir el último capítulo de la novela de Villaverde. Observé un culto al pasado extraño y misterioso. Esa búsqueda me proyectó hacia las investigaciones etnográficas y folklóricas. Sentí siempre una necesidad imperiosa de entender este país, sobre todo en sus relaciones sociales. Un día cayó en mis manos *Juan Pérez Jolote,* el estudio de una comunidad indígena mediante las conversaciones con un indio chamula, del antropólogo mexicano Ricardo Pozas. Me sobrecogió la fuerza del relato, la verosimilitud del discurso de Juan Pérez Jolote. Me impresionó profundamente este libro por su eficacia sociológica y por sus méritos artísticos. Yo venía trabajando con Esteban Montejo en un proyecto de monografía sobre los cultos funerarios en los ritos yorubas, y la vida social dentro de los barracones de la esclavitud.

Esteban, *el Cimarrón,* era un informante más entre otros ancianos, pero su vida era singular, completaba capítulos desconocidos, inéditos, de la historia de Cuba, y sus vivencias eran --se puede utilizar la palabra sin discreción-- únicas.

Vi la posibilidad de hacer un libro trazándome la misma ruta de Ricardo Pozas, y no lo pensé dos veces. *Biografía de un cimarrón* surgió así.

Pero como cada uno "va a la plaza con su canasta", es decir, que "cada maestro tiene su librito", yo me propuse algo distinto, aunque siguiendo el patrón básico de Ricardo Pozas. Y ahí comencé a lucubrar sobre el *relato etnográfico, la novela realidad o la novela-testimonio,* como he venido calificando este género. La maldita palabra novela me oprimió bastante. Mis intenciones se resquebrajaron a veces, porque yo me negaba a escribir una novela. Lo que yo me proponía era un relato etnográfico y así fue como subtitulé al *Cimarrón.*

La misma labor práctica de entrevistas, de desglose de las fichas, de transcripción de las grabaciones, iba conformando en mí una idea de lo que yo realizaría. No por azar había escogido a un ex esclavo, cimarrón y mambí. Las lagunas, algunas lagunas, para mejor decir, que existían en la historia de Cuba, Esteban las podía llenar por sus avatares insólitos, sus años de soledad, su vida a la intemperie, sus recuerdos de las relaciones étnicas en los barracones, su conocimiento de la ecología: naturaleza y ambiente de la Isla.

Además, Esteban había participado en los hechos más determinantes de ese período de su vida: en la esclavitud con la guataca y los grillos, y en la Guerra de Independencia con el machete. Había sido también testigo contemplativo de otros sucesos no menos importantes.

Toda la vida de Esteban Montejo era atípica, estaba marcada por el signo de un destino insólito. Cuando Graham Greene calificó esta vida de *única,* a nosotros nos pareció un calificativo exacto, que no contenía un elogio banal hacia la obra, sino una observación inteligente. Todos los sujetos no reúnen estas características, así que *Cimarrón,* dentro del género, es un modelo ideal.

En la medida que iba organizando los datos, producto de mis entrevistas con él --que duraban de cinco a seis horas diarias--, me iba dando cuenta de lo que quería hacer, y de la estructura que le daría. Lo primero en que reparé fue que la novela-testimonio debía ser un documento a la manera de un fresco, reproduciendo o recreando --quiero subrayar esto último-- aquellos hechos sociales que marcaran verdaderos hitos en la cultura de un país. Y que los protagonistas de la novela-testimonio debían referirse a los mismos, jerarquizando, valorando, o simplemente dándolos a conocer mediante su participación en ellos. Esos hechos no sería triviales --aunque la presunta trivialidad es a veces muy elocuente en este tipo de relato--, porque lo insignificante cobra dentro de un contexto una importancia muy grande, sobre todo cuando las "insignificancias" tienen que ver con el carácter y la subjetividad del informante. Pero bien, yo preferí que los hechos, o los momentos históricos, como quiera llamárseles, marcaran cambios radicales en la cultura nacional, lesionaran el espíritu del pueblo y contribuyeran a conformar una idiosincrasia.

Así, el Cimarrón, luego de una infancia esclava entre cochiqueras y látigo, entra en una etapa de libertinaje al hacerse cimarrón; más tarde

obrero asalariado y finalmente mambí. Es decir: escalvitud, cimarronería, patronaje, Guerra de Independencia. Cada uno de estos períodos ha dejado una huella profunda en la psicología del cubano, ha contribuido a formarlo, le ha atribuido una historia. Y no son hechos marginales, aislados, sino conmociones sociales, hechos colectivos, épicos, que sólo pueden ser reconstruidos en base a la memoria histórica. Y para eso nada mejor que un protagonista representativo, un actor legítimo.

¿Qué es la Novela-Testimonio?

Con este ejemplo he querido enunciar la primera característica que entiendo debe poseer toda la novela-testimonio: proponerse un desentrañamiento de la realidad, tomando los hechos principales, los que más han afectado la sensibilidad de un pueblo y describiéndolos por boca de uno de sus protagonistas más idóneos.

Creo que en *El reino de este mundo,* de Alejo Carpentier, Ti Noel ejerce esta función. Él es el pueblo, el nosotros que habla, que valoriza, como testigo que es de los acontecimientos. Naturalmente, es un testigo en la medida literaria. Es un personaje inventado por Carpentier, no es real, pero cumple la función de *griot,* de un protagonista de la novela-testimonio.

Ti Noel se propone, o mejor dicho, Alejo Carpentier se propone que Ti Noel sea este portavoz, este testigo que lo ve todo, como un Elegguá. Cimarrón o Rachel, sin proponérselo, son testigos reales, en la medida sociológica y no en la literaria, porque a pesar de que están recreados por mí, manejados por medio de algunas cuerdas de ficción, son seres de carne y hueso, reales y convincentes.

Y aquí nos aproximamos a otro punto que considero imprescindible para la ejecución de la novela-testimonio: la supresión del yo, del *ego* del escritor o del sociólogo; o si no la supresión, para ser más justos, la discreción en el uso del yo, en la presencia del autor y su *ego* en las obras. Y no una desaparición como la plantea Truman Capote, disolviendo toda posibilidad de imaginación, de criterio, sino dejando que sea el protagonista quien con sus propias valoraciones enjuicie. Por supuesto que Truman Capote no cree en lo que dice, y una prueba fehaciente es su novela *A sangre fría,* donde se pasa todo el tiempo tomando partido por Perry, el asesino melancólico y tierno.

Eso no significa que el autor, en un momento dado, haya penetrado hasta tal punto en la mentalidad, en la psicología de sus personajes que pueda enjuiciar con la tabla de ellos, que pueda hablar por sus bocas, porque esa identificación, esa simpatía entre el autor y su informante tiene que atarse fuertemente, tiene que ser raigal. Despojarse de su individualidad, sí, pero para asumir la de su informante, la de la colectividad que éste representa. Flaubert decía: "Madame Bovary, c'est moi." El autor de novela-testimonio debe decir junto con su protagonista: "Yo soy la época" Ésa ha de ser una

premisa inviolable; la flecha en el blanco.

La hipnotización que padecen la mayoría de los autores contemporáneos por sus demonios particulares es exagerada. Capote ha dicho muy bien: "Se extasían ante sus ombligos y están restringidos por un punto de vista que no va más allá de los dedos de sus pies."

Las obras de fundación en nuestro Continente tienen sólo dos exponentes: aquellos genios que van más allá de su época, que introducen un nuevo estilo, una nueva original, personal, caprichosa visión del mundo; y aquellos que se quieren integrar a la psicología de los pueblos asumiendo sus valores, y que serán los que representarán su época, o la rescatarán del pasado para explicar, para explicarse, el presente.

Los genios, esos grandes maestros, están más allá del yo, han intuido la sabiduría popular y el futuro. Sus claves, sus conocimientos parten de un profundo conocimiento del pueblo, de su expresión; ¿será necesario que mencione a José Lezama Lima, a Nicolás Guillén? Y en México a Juan Rulfo, que a través del sueño, de la imagen que refleja la memoria, ha penetrado en la conciencia colectiva, en las angustias y las aspiraciones de su pueblo. Cuando Miguel Páramo sale en busca de su padre muerto, ese mundo que se forma alrededor de la esperanza, ¿no es acaso el de Juan Rulfo?

"Por eso vine a Comala, porque me dijeron que acá vivía mi padre." Conozco pocas novelas tan verosímiles como el *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. "La marcha del artista, como ha dicho Eliot, es un sacrificio continuo, una continua extinción de su personalidad."

En esa despersonalización es en la que el arte se aproxima a la ciencia. Y para que ese arte no sea un intento fallido, híbrido, debe postular un camino nuevo, un futuro distinto. El artista tiene que ser un visionario. El artista que trabaja con los materiales de la realidad en bruto, debe sacar de ellos el mayor provecho, diseccionándolos; extrayendo de esos materiales lo que hay de nuevo, de futuro, en ellos.

Ésa es una tarea difícil, y a veces el escritor corre el riesgo de perderse en las arenas. Pero si no soñáramos que lo que hoy exponemos será mañana aceptado por el sociólogo o el historiador, nuestro aliento sería de muy corta duración. Algunos me dirán que eso equivale a creer que se tiene a Dios cogido por las barbas, que se posee la verdad absoluta, pero no es así. Sólo se pretende contribuir al conocimiento de una realidad y si no se hace con cierta seguridad, con el equilibrio necesario, las obras nuestras serán gelatina.

Contribuir al conocimiento de la realidad, imprimirle a ésta un sentido histórico, es otro rasgo indispensable de la novela-testimonio. Contribuir a un conocimiento de la realidad es querer liberar al público de sus prejuicios, de sus atavismos. Hay que dotar al lector de una conciencia de su tradición, entregarle un mito que le resulte provechoso, útil, desde cuyo modelo pueda categorizar. Este modelo, de más está decirlo, debe ser relativo o ambiguo,

no puede ser un patrón estático y definitivo, sino sólo un punto de partida. Eso he querido que sean Cimarrón y Rachel, puntos de partida para conocer un medio, una época. Este conocimiento de la realidad nada tiene que ver con el didactismo gris que ha oscurecido tantos intentos creativos, sobre todo en las post-guerras. Conocimiento de la realidad implica conocimiento de sí mismo. El lector debe hallarse dentro de los libros como si fuera un personaje más, moviéndose, gesticulando, imaginando, escribiendo, enjuiciando. Por eso creo que la literatura debe darle la posibilidad al hombre de criticar. Dejarle un margen de libertad para que contradiga o afirme.

En *Rachel* he utilizado la técnica contrapuntística o sistema Rashomón; esa mirada como a través de un espejo cóncavo, con el propósito de que el público se identifique en el libro, ya sea a favor o en contra de Rachel. En la guerra racista, de Estenoz e Ivonet, ella toma posición a favor del gobierno, a favor de las hordas que subieron a las lomas de Oriente para apagar el brote rebelde, explosivo, de los Independientes de Color. Aquí Rachel es modelo extremo, se parcializa porque ésa es la actitud que da la medida del racismo más exacerbado; luego es paternalista, quiere ser comprensiva... Pero lo importante es que esta actitud no es sólo de Rachel, sino de muchas Racheles. Y por eso el modelo tenía que ser extremo, para que sacudiera un poco a la gente, al lector.

Siguen otros personajes con puntos de vista distintos sobre el mismo acontecimiento, entre ellos Esteban Montejo, que defiende a brazo partido la Guerrita del 12. Acabo de describir un ejemplo de conocimiento de la realidad, es decir, el fenómeno expuesto; pero detrás del fenómeno un criterio, o varios criterios. O sea, el contenido del fenómeno.

El equilibrio del artista-sociólogo radica en exponer todo esto sin didactismo, sin chabacanerías; en otras palabras, con arte. En este modo particular de exponer el hecho histórico está implícita una preocupación científica. El fenómeno debe llegar a interesar no sólo en su valor de pasado, sino en su carácter presente; en la medida en que esté vivo aún, a reserva de que no exista. O sea, las consecuencias del fenómeno son más importantes que el fenómeno mismo; su presente es más importante que su pasado. A esa única duración me refería cuando hablaba de sentido histórico.

El Fenómeno Histórico

En este tipo de obrar aparentemente es más fácil apresar lo objetivo que lo subjetivo. A primera vista parece más sencillo, más asequible, aprehender el hecho histórico que explorar en la conciencia de los personajes. Sin embargo, yo creo que resulta todo lo contrario. El fenómeno histórico también engaña. Generalmente nos da la cara más diáfana, o lo más sobresaliente de su composición. Y lo otro queda velado, como envuelto por

un realismo dominante. Lo difícil es quitarle a ese hecho histórico la máscara con que ha sido cubierto por la visión prejuiciada y clasista. Si es un hecho popular, la prensa se ha ocupado seguramente de darle un cariz muy particular, generalmente la visión oficialista.

El gestor de la novela-testimonio tiene una sagrada misión y es la de revelar la otra cara de la medalla. Para eso, lo primero que tiene que hacer es una labor previa de investigación y sondeo. Descubrir lo intrínseco del fenómeno, sus verdaderas causales y sus verdaderos efectos.

Entre esa apariencia (el hecho visible) y su esencia (el hecho histórico propiamente) existe una verdadera dicotomía, en la cual el primero encubre al segundo. "El hecho histórico [dice A. S. Vázquez] como hecho desnudo, transparente, de por sí, no existe. Comprenderlo es situarlo más allá de su apariencia e integrarlo en una totalidad de la que forma parte con otros elementos relacionados y mutuamente dependientes."

Esa dificultad de describir lo objetivo es uno de los mayores obstáculos de la novela-testimonio. Porque lo otro, lo subjetivo, se infiere del mismo hecho histórico. Yo debo primero conocer muy bien la época, sus movimientos cruciales, sus cambios, su atmósfera, para luego entrar a analizar a sus actores; si no, produce una contradicción entre lo que el protagonista cuenta, la manera en que la cuenta y el hecho en sí. El juego recíproco de lenguaje que hay que establecer entre el protagonista y su época tiene que ser fiel y preciso. No puede nunca traicionar.

Lenguaje y Comunicación

Ahora ya entramos en el terreno del lenguaje. Otro punto en que hay que detenerse cuando se trata de la novela-testimonio, y quizás el punto más delicado. En virtud del lenguaje se logra la comunicación; el lenguaje no es sólo la palabra que se seleccione, sino el tono, las inflexiones, la sintaxis, la gesticulación. Si un personaje se mueve demasiado vertiginosamente, si zigzaguea, requiere un lenguaje hablado propio, una manera quizá cortante, nerviosa, palabras poco rebuscadas, en fin...

Si el lenguaje es meditativo, tiende al lenguaje poético, pausado, mágico. Si es un personaje de acción, el lenguaje tendrá más elementos de sorpresa, será austero, perspicaz. En *Canción de Rachel* yo experimenté fuertes contrastes con el lenguaje. Rachel, a diferencia del Cimarrón, era un personaje con una gran dosis de frivolidad. Inteligente, pero muy contradictorio. Una manera de contar en *flash back,* que se emparentaba con el cine, con el lenguaje del cine documental. Por otra parte, y pese a su fuerza popular, a su estilo coloquial, Rachel era pretenciosa; estaba ensimismada en su mundo de fantasía. Y eso la retenía en un lenguaje de frases sofisticadas y palabras rebuscadísimas. "Yo soy una melancólica triste. Yo soy una liberal y demócrata, me gusta el rojo plomizo, y palabras

como flatuismo, para citar un ejemplo."

Casi siempre hay que respetar ese lenguaje, aunque no nos suene convincente. Porque es lo que yo no vacilaría en definir como un lenguaje del subdesarrollo. Alcanza la poesía en su propia contradicción, en sus contrastes. La incoherencia y la lucidez iban aparejadas en este sujeto. Eso fue, naturalmente, lo que me atrapó. Y así fue que tracé la línea de lenguaje del libro. Los tonos engolados, la bisutería verbal, contrastaban muchas veces con las palabras duras, cortantes. Mucha violencia se escondía detrás de esos tonos y esas piruetas.

Entonces, si el lenguaje va de lo artificial a lo genuino, el protagonista también correrá el mismo destino dentro de la obra. Pero hay que cuidar sobre todo la autenticidad del protagonista, sacándolo de esa caja de cristal en que muchos novelistas encierran a sus personajes. Lo que ocurre, pues, es que los personajes quedan como caricaturas, como esperpentos, y lo más que comunican es una alegoría y nunca un estremecimiento real.

Balzac, Stendhal y Flaubert, a mi juicio, son los primeros que supieron encarnar personajes verosímiles. La ironía, la duda, fueron seguramente los rasgos que más objetividad le imprimieron a lo que estos personajes representaban. La ingenuidad también es una gran virtud. La ironía de Rachel contribuye a agudizar su vida, su época. En un mundo sin escrúpulos, degradante y frustrante, era el único salvavidas. La ingenuidad del Cimarrón, las palabras rotundas, claras, de su monólogo le adosan un dramatismo mayor a su vida; hacen que los sentimientos se ennoblezcan y los hechos se compliquen, se turben por la duda que los envuelve.

Pero lo fundamental del lenguaje en la novela-testimonio es que se apoye en la lengua hablada. Sólo así posee vida. Pero una lengua hablada decantada como ya hemos dicho. Yo jamás escribiría ningún libro reproduciendo fidedignamente lo que la grabadora me dicte. De la grabadora tomaría el tono del lenguaje y la anécdota; lo demás, el estilo y los matices, serían siempre mi contribución. Porque esa falsa literatura simplista y chata, que es producto de la transcripción, no va a ninguna parte.

Un libro como *La vida,* de Oscar Lewis, un gran aporte a la psicología y a la sociología de las masas marginales, es reiterante porque no es literatura, es sencilla y llanamente: *Yo escribo lo que tú me dices y como me lo dices.* Ese camino no tiene mucho que ver con el de la novela-testimonio que yo estoy practicando. Porque, a mi entender, la imaginación literaria debe ir del brazo de la imaginación sociológica. Y el autor de la novela-testimonio no debe limitarse. Debe darle rienda suelta a su imaginación cuando ésta no lesione el carácter de su personaje, cuando no traicione su lenguaje. La única manera en que un autor puede sacarle el mayor provecho a un fenómeno es aplicando su fantasía, inventando dentro de una esencia real.

En *Rachel* yo digo: "ésta es la historia de ella, de su vida tal y como ella me la contó y tal como luego yo se la conté a ella". Y ahí van implícitas un montón de cosas.

Pero yo no quiero volver al lenguaje como sistema. Mi poca experiencia en este campo me ha dado ya algunas lecciones. El lenguaje coloquial es otra trampa en la que muy fácilmente caen los escritores latinoamericanos. El lenguaje es naturaleza y no caricatura. Muchos escritores latinoamericanos han trastrocado este asunto. Y han hecho del lenguaje una escaramuza, un carapacho, separándolo del hombre, de la vida. Han cuajado sus libros de palabras autóctonas, de giros, de una jerga que a fuerza de ser retorcida y limitada ha cubierto al hombre que debía aparecer en la trama, convirtiéndolo en un fantoche. Ni separando con una espátula las capas de palabras este hombre descuella. Todo un arsenal de retórica folklorista en detrimento del hombre.

Podría dar ejemplos como *Cambio de piel,* de Carlos Fuentes, para no ir más lejos. Aquí el uso reiterado de una retórica torpe elimina toda posibilidad de entendimiento; el uso torpe también de las contracciones, siguiendo la línea de un lenguaje fonético, hace prácticamente ilegible la obra.

Están frescos en nuestra mente los intentos de Goytisolo de repetir la misma operación con la manera de hablar cubana. Aquellas páginas eran como un crucigrama; estaba uno obligado a detenerse para analizar contracción por contracción, y el disfrute era nulo. El error está en que el escritor, ansioso de beber en las fuentes populares para revitalizar su lengua, se olvida que esta lengua, así, en su estado de pureza, tiene unas estructuras muy peculiares que no comunican universalmente. El problema es saber elevar estas formas, estas estructuras, a otras formas, a otras estructuras: las cultas. Esto es lo que supo hacer Mark Twain en su *Huckelberry Finn,* y luego Salinger en su *Catcher in the Rye.* Ellos escriben con las palabras del uso diario, con los giros inclusive, pero muy decantados.

En estos libros no existen esos parlamentos casi abstractos, herméticos, de los libros populistas. Aquí se ha elevado esta forma popular a una expresión culta sin descomponer su savia. Los personajes de Rulfo pueden emular con esos de Twain, de Faulkner, porque se mueven en un escenario real, no en un zoológico.

El gestor de la novela-testimonio, más que ningún otro creador, debe otorgarle a sus personajes ese dinamismo, porque la memoria articulada, la conciencia de época, que son objetivos muy específicos del género, exigen un exponente genuino, convincente, no una criatura manejada por mecanismos artificiosos. Hay que acabar de descartar ese criterio de que únicamente un lenguaje regionalista, un dialecto, puede dar garantía de autenticidad. Del lenguaje hablado, como del gesto social hay que tomar su esencia. Nada más grotesco que una coreografía estereotipada. Lo mismo puede decirse de la narración.

En Cuba tenemos algunos ejemplos notorios del uso del lenguaje hablado

en la prosa. Cuentos sueltos de Onelio Jorge Cardoso y la obra cumbre de Lydia Cabrera,[3] *El monte*, un verdadero tratado de lexicografía.

Yo quiero repetir estas palabras de Italo Calvino: "el pueblo es ante todo el resultado de un proceso histórico y no una fuente natural, portadora de una felicidad sensual y espontánea". Y como creo esto, creo que el lenguaje también es un resultado histórico, una síntesis. De ahí, que sea tan difícil el empleo del lenguaje hablado en la literatura, porque es otra trampa en la cual se puede caer embriagado por sus encantos estéticos. Los escritores cultistas, inventores de su propia pirotecnia verbal, láncense sin freno al fuego de la palabra, a sus maravillosos destellos, a sus haces fulgurantes. El que trabaja con el lenguaje hablado conténgase de antemano y láncese a otro fuego más compacto, el de los laboratorios, el del análisis.

Para la ejecución de una obra donde este lenguaje funcione, es necesaria la grabadora que lo escucha todo, que lo percibe todo y que es además el oído imparcial por excelencia. Aun aquello que nosotros no queremos oír, ella lo registra fielmente.

El Eslabón Perdido

He planteado hasta aquí los puntos que considero imprescindibles para la ejecución de la novela testimonio. O sus rasgos básicos.

Es muy probable que dentro de estos planteamientos, como ocurre generalmente, haya otros ingredientes contenidos, otras materias implícitas que serían provechosas para el conocimiento de lo que debe ser una novela-testimonio. Yo sólo he descrito los más sobresalientes, aquellos inesquivables. Pero no soy un teórico de la novela-testimonio, soy un gestor de la misma y por lo tanto mi condición de creador y no de crítico puede dejar pasar por alto algunas cuestiones que están en mis trabajos, en mi sensibilidad y que yo no veo.

El arte es ciego, como el amor, y los artistas como los enamorados a veces no sabemos lo que estamos haciendo; creemos que vamos en una dirección y la brújula indica la dirección opuesta, y así; de modo que si he escrito esta conferencia es porque yo quise que sirviera para mi propia orientación, para que me sea útil como guía de trabajo, y me saque de ciertas dispersiones estériles. Las cosas que uno siente, o intuye, deben de vez en cuando hacerse explícitas, aunque pierdan su misterio.

Antes de entrar en lo que los sociólogos llaman método, yo quisiera dejar aclarada una idea. El superobjetivo del artista gestor de la novela-testimonio, no es meramente el estético. Espero que eso se infiera de todo lo que yo he planteado anteriormente. El superobjetivo del gestor de la novela-testimonio es más funcional, más práctico. Debe servir como eslabón de una larga cadena en la tradición de su país. Debe contribuir a articular la memoria colectiva, el *nosotros* y no el *yo*.

Si *Cimarrón* y *Rachel* han servido para atar estos hilos sueltos de la memoria, entonces puedo sentirme satisfecho; si no, es la derrota.

Continentes como el nuestro, tan faltos de una definición cultural, requieren de la novela-testimonio para conformar su tradición en cuerpo y en imagen. El artista sociólogo no debe perder esto de vista. Podría citar nombres hasta la saciedad si me dedicara a poner ejemplos de autores que han sabido soldar estos eslabones. Lydia Cabrera en Cuba, recogiendo el folklore de origen africano, sus mitologías, sus leyendas, sus cuentos; Amos Tutuola en Africa, Luis da Cámara en Brasil, y más dentro de la literatura narrativa Juan Rulfo en México y Guimarães Rosa también en Brasil.

La historia de las gentes sin historia, como diría Juan Pérez de la Riva, ha encontrado sus portavoces en estos excavadores de la conciencia colectiva. Los juglares de la Edad Media hallarían aquí sus émulos más cercanos. Los trasiegos juglarescos vuelven a cobrar vigencia en este Continente en embrión.

Hasta aquí hemos analizado el contenido de este producto que llamamos novela-testimonio. Ahora veamos cuáles son los pasos que deben seguirse para su elaboración. Ojalá no tenga esto nada que ver con una receta culinaria.

El Método

El término método siempre llegó a mis oídos con resonancias rimbombantes. Los antropólogos sociales, los historiadores, los etnólogos, frecuentemente usan este término con excesivo empaque. Y la costumbre de escuchar esta palabra en labios profesionales, con acentos tan graves, hizo que un raro temblor se apoderara de mí durante algún tiempo, y decir método equivalía a pronunciar una palabra sagrada, para especialistas, llena de escondrijos y de implicaciones.

Sin embargo, trabajando con Pozas, con Calixta Guiteras, y durante seis años realizando investigaciones de equipo para el Instituto de Etnología y Folklore, aquel fantasma se fue desvaneciendo y el método resultó ser la práctica diaria, los procedimientos preestablecidos y hasta los improvisados, el carácter personal del investigador, sus relaciones con el informante, la manera de ver las cosas, es decir, el enfoque teórico y todos sus derivados, el uso de ciertos materiales técnicos, y la paciencia. Aquella legión de demonios que se aparecían cada vez que se pronunciaba la palabra método a mi lado, se esfumó. Y el hecho de proceder a reunir los materiales y las ideas para un trabajo organizado constituyó el primer gran paso metodológico.

El informante, el protagonista, el personaje, el sujeto, como quiera nombrársele al objeto de trabajo, debe ser realmente lo primero a tomar en cuenta. En mi caso personal, al menos con relación a mis dos obras, los

protagonistas han aparecido en mi vida casualmente, como por arte de magia. No me di a la tarea de buscarlos, los encontré. A Esteban en una horrenda página del periódico sirviendo de pieza museográfica. A Rachel en múltiples vedettes retiradas, en viejas *cocottes* de la Habana de los años 20; en Petit Bertha, amante de Yarini, envuelta en una ilusión de creyones de labios; en la memoria de Luz Gil; en la inigualable Amalia, melancólica y soberbia --la única *flapper* de todas--, y sobre todo en la psicología de mucha mujer cubana. Sinceramente, los paseos de la Macorina en su convertible morado obispo, pelirroja, obesa; las conversaciones en los cafés del Prado; los casi decrépitos tramoyistas, supervivientes del naufragio del vernáculo Alhambra, filtro del quehacer social y político del país, y la presencia conmovedora de los telones deshilachados, contribuyeron mucho a inspirar este libro.

Por eso, en realidad, el personaje apareció, estuvo allí siempre, en mi nostalgia de un pasado inapresable, en mi necesidad de comprender al país. De darle una imagen verídica, más compleja, más combativa.

En el caso de Esteban Montejo se destacaban, como en un mapa, las zonas más atiborradas, aquellas contaminadas de acción, donde cualquier hombre estaba obligado a definirse, a tomar partido. Todo fue muy claro. Y muy estimulante. Esteban me iluminó el pasado cubano, con su extraordinaria memoria, a modo de lámpara de Aladino. La esclavitud, la cimarronería, la Guerra de Independencia, estaban perfectamente deslindadas en su vida y a la vez formaban su todo espiritual. Esteban, pues, era un modelo ideal porque reunía dos condiciones necesarias para la novela-testimonio; era un personaje representativo de una clase, de un pensamiento, y había vivido momentos únicos en la historia de Cuba que marcaban la psicología de todo un conglomerado humano. Esteban era, decididamente, un eslabón.

Y estaba allí, esperando, no tuve que hacer ningún esfuerzo para inventarlo. El investigador debía llegar a tiempo, con un gran sentimiento de solidaridad. Porque, aprovechando que hablamos de método, yo creo que lo imprescindible para que se logre una profunda identidad entre el investigador y el informante es la solidaridad. Puede considerarse que el investigador ha fracasado si, como dice Pritchard: "en el momento de despedirse no existe por ambas partes la pena de la partida".

Esa identidad no se puede lograr con artificios. Es un desprendimiento. No caben la caridad, la benevolencia, la amabilidad, el paternalismo --¡Oh, el paternalismo!--; sólo cabe la verdad, una relación íntima, real. El informante es un ser humano, de carne y hueso y no una pieza de museo a la que no se puede tocar, no se puede mirar de cerca. Tampoco es una criatura indefensa o huérfana de cariño, a la que hay que pasarle, con lástima, la mano por la cabeza.

He visto a muchos trabajadores sociales que tratan a sus informantes como si fueran enfermos al borde de la muerte. La excesiva delicadeza puede

engendrar repulsión. Y nadie está completamente desvalido en este planeta. El investigador social debe ser muy cuidadoso en el trato con su informante, pues de ahí dependen los resultados de su trabajo.

Con Esteban pasé largas y fructíferas horas conversando de nada y de todo. A veces nos pasábamos días en que yo no tomaba mi libreta de apuntes y en que él sólo deseaba hablarme de sus cuestiones muy personales. Con Rachel, lo mismo. Y es que sin proponérmelo yo estaba buscando la identidad, la posibilidad de la confesión sincera. En esta relación autor-protagonista o investigador-informante, hay que procurar el desdoblamiento. En otras palabras, tratar de vivir la vida de los demás, levantando un puente macizo de afectos, de dependencias.

Perry Smith absorbe la atención del autor de *A sangre fría,* lo domina, entre Capote y su modelo se produce una relación intensa, profunda. Perry, desde la cárcel, le escribe: "Yo vivo para sus cartas."

Es una experiencia fabulosa. Uno deja de ser uno, deja de vivir su vida para vivir también otra vida, la de su personaje. ¿Cómo puedo yo conocer al otro sin dejar de ser yo mismo?, se preguntaba Claude Levi Strauss en *Tristes Tropiques*.

El gestor de la novela-testimonio vive una segunda vida que es real, que lo transforma esencialmente. Sobre esa segunda vida puede inventar, poner todo lo que quiera de su cosecha, como yo hice naturalmente en *Cimarrón* y en *Canción de Rachel,* pero esas nuevas piedras están echadas sobre un sedimento original, sobre una plataforma de realidad inalterable. Todo el contenido etnográfico de *Biografía de un Cimarrón* es verificable. Las notas y acotaciones que introduje afirman esto. La historia es tan real como la vida misma, a pesar de que no es un libro histórico, sino el estudio de un carácter dentro de una época.

Dije que se producía un desprendimiento. Se produce también una despersonalización; uno es el otro ya y sólo así podrá pensar como él, hablar como él, sentir entrañablemente los golpes de vida que le son transmitidos por el informante, sentirlos como suyos. Ahí está la poesía, el misterio de este tipo de trabajo. Y, lógicamente, esa puerta abierta, enorme, que le permite a uno penetrar la conciencia colectiva, el nosotros.

El sueño del gestor de la novela-testimonio, esa hambre de expansión, de conocimiento e identidad, fue el sueño también de Malinowky, Ortiz, Nina Rodríguez y los novelistas franceses del siglo XIX. Cada uno en su campo buscó el mismo origen, sólo que el *approach* varió. El ensayo fue para los primeros el camino, para los segundos, la novela. Vale la pena recordar ahora la obra de Selma Lagerloff, cuyos relatos se empeñan en rescatar la mitología de su país en virtud de una imagen universal.

Yo debía exponer aquí otros detalles mínimos contenidos en esta relación investigador-informante. Debía decir, por ejemplo, que es un error dejar al informante a la deriva de sus digresiones, que hay que conducirlo un poco,

obligarlo en una dirección, interesarlo, que hay que aplicarle cuestionarios previos que luego sufrirán variaciones en la práctica, que de vez en cuando se le debe contradecir para demostrarle que no estamos tan despistados y que él no nos puede engañar con su fantasía. Generalmente los mejores informantes son los viejos, y éstos son una fuente de fantasía tremenda.

A veces esta fantasía es una virtud expresiva, literaria, pero hay que cuidarla no vaya a ir en detrimento del hecho social. Quiero decir, no vaya a vulgarizarlo, a minimizarlo. Prefiero los que ven la parte triste y mala de la vida, el lado de los sufrimientos, que los que se embelesan en una alegría fatua. Y con esto no estoy de ninguna manera identificándome con los personajes derrotistas. El derrotismo es una veleidad burguesa. No debe confundirse con el escepticismo, que es una categoría de la inteligencia. Yo amo los personajes que se entreguen a la vida, así sean devorados por ella. Que tengan siempre un aliento de lucha, y que den golpes constantes, definitivos. El Quijote se enfrentaba a los molinos, cuerpo a cuerpo, y ésa era su manera de luchar; Sancho lo siguió en su delirio, aun asumiendo siempre su sentido práctico de las cosas. Sancho, por momentos, es más grande que su señor. Pero a lo que voy: ninguno de los dos se sentó debajo del molino a plañir por la tragedia humana.

Ya con el personaje a mano, habría que dar un segundo paso. Y esto es la indagación histórica, la documentación, la lectura, el conocimiento de la época y de los momentos históricos, los hechos sociales en que éste se vio comprometido. Un serio conocimiento de la época, conocimiento científico, es fundamental. Están los libros de viajes, los de los costumbristas, los archivos, que para mí son la fuente menos confiable porque, como dice Moreno Fraginals, casi todos los fondos están envenenados por una visión oficial --cuando no colonialista, republicana, es decir, influida por el criterio neocolonial--; están también los periódicos, los epistolarios y las fuentes vivas. O sea, los coetáneos del personaje, que sirven para afirmar o contradecir.

Junto a las gavetas con las fichas del fruto de las entrevistas deben estar las copias de los documentos, fotografías, recortes de periódicos, impresos en general, libros de consulta y una cronología. Debo reconocer que la cronología de Ambrosio Fornet fue de una ayuda muy grande para la ubicación del personaje de Rachel dentro del saco de los acontecimientos. Las secuencias cronológicas, sobre todo cuando la obra se basa en la contrapuntística, es fundamental. Porque las estructuras se contraponen, se yuxtaponen; los hechos en el tiempo varían, y para lograr un contraste mayor, para que el juego de la memoria sea eficaz, hay que trabajar con las estructuras. Esto es, que un acontecimiento que ocurre en 1910 pueda estar situado detrás de uno que ocurra en 1925, y así sucesivamente. Las relaciones entre estas estructuras no tienen que ser iguales. Entre dos estructuras suele ocurrir que una ejerce sobre la otra una acción más

importante o simplemente de diferente naturaleza. Pero todo ha de est supeditado a un orden de conjunto. Para lograr este fin una cronología e indispensable, porque fija la orientación histórica. No se trata de conver la obra en un rompecabezas, sino de darle un movimiento estructural má competente, que tenga una relación directa con la manera de contar, con monólogo interior, con las fluctuaciones de la memoria y con la vida de u organismo biológico.

La grabadora es útil en este caso, mucho más útil que la nota tomada e la ficha, porque la grabadora recoge el ritmo y la secuencia de la narració La grabadora, además, me ha servido para registrar aquellos pasajes qu parecerían producto de la fantasía si no fuera porque están grabados y la vo del informante los testifica.

Luego de recopilado todo el material, que es la fase yo diría má excitante, viene la organización, clasificación y redacción del mismo. L benedictina tarea de releer las anotaciones. Es el momento de perfecciona la crítica de los materiales, del desglose. Comienza el estudio. Ésta es l parte engorrosa. El núcleo del trabajo. Aquí hay que estar en guardia, hay qu tomar posición ante el material. Si fuimos descuidados al escuchar recoger, aquí tenemos que adoptar la posición contraria. Se trata d seleccionar lo básico, lo que va a revelar las verdades que queremo demostrar. Se trata sobre todo de quitar para luego, en la redacción, añadi en base a un material decantado, exacto.

El material debería tener algo de la textura poco compacta sin se desaliñada. Tan elástica como para contener todo lo que pasa por la cabez del informante, como ese diario con que soñaba Virginia Woolf, donde tanto lo solemne como lo insignificante y lo bello estuvieran presentes.

> Me gustaría [dice la escritora inglesa] que ese diario se asemejara a un profundo baúl al que se arroja una cantidad de trapos y retazos sin pararse a elegirlos. Me agradaría volver a él después de un año o dos para descubrir que la colección se ha seleccionado o refinado por sí sola; que se ha integrado, como suelen hacerlo tan misteriosamente tales depósitos, en un solo molde, lo bastante transparente como para reflejar la luz de nuestra vida, pero al mismo tiempo en sedimentos firmes y tranquilos, distantes como en una obra de arte.

Esa integración de los materiales es lo que hace que se proyecten universalmente. Buscamos un propósito mayor que el de documentar una época, queremos enjuiciarla y para eso tenemos que tomar posición junto con nuestro informante. Eso no equivale a estar de acuerdo con él, a pensar como él, sino simplemente a asumir lo que él dice, como él ve las cosas. Yo no me identifico con Rachel en sus apreciaciones personales, racistas,

demagógicas, pero en el momento en que me fueron reveladas esas confesiones yo también tuve que asumirlas instantáneamente; luego las contrapesé y las abolí. Por eso a un personaje tan contradictorio como ella tuve que oponer voces de refuta. Sin embargo, esa integración a sus valores me permitió conocer la época mejor y lanzarme a la búsqueda de los juicios opuestos, de los otros puntos de vista.

La universalización del fenómeno radica en parte ahí, en ese contrapunto; es esa lucha de ideas donde todo se mezcla para confundirse y cobrar una luz cegadora, puesto que en la medida que se encuentran las opiniones y se dan versiones diferenciadas de un mismo hecho, éste se complica, ampliando su proyección y situándose en una esfera más universal.

Lo que me intera decir en *Rachel* no es tanto sus puntos de vista parciales, caprichosos, sino cómo ellos se funden con los otros quizá menos parciales, menos caprichosos y establecen un sistema de vasos comunicantes que reflejan la frustración de una vida, en un contexto social específico. Con esto he intentado demostrar la eficacia del método o estilo contrapuntístico y de las yuxtaposiciones estructurales. Yo creo que este método es útil no sólo para la novela-testimonio que toma a un protagonista, sino para trabajos más amplios como pueden ser estudios monográficos de carácter histórico o estudios de familia.

El caso de *Los hijos de Sánchez,* de Oscar Lewis, es un buen ejemplo del uso del contrapunteo, si bien lo de Lewis no es una novela-testimonio. Y esto sí quiero que quede aclarado. Lewis hace un estudio de un estrato social y no de un contexto nacional; cosa que me parece muy legítima, pero a la larga reducida a un ámbito demasiado intrascendente. Sirva el ejemplo de *Los hijos de Sánchez* como una experiencia formal. Quizás en *La feria,* de Juan José Arreola, que es una obra estrictamente literaria, haya otro buen ejemplo de este uso, en este caso artístico.

Para concluir el tópico de la universalización, yo añadiría que la objetivación que debe buscar el gestor de la novela-testimonio no está sólo en la forma, en el método que se emplee. En el contenido está la clave. Los personajes deben establecer un diálogo con su tiempo, funcionar integralmente. Esto lo logró Flaubert con un personaje de la ficción: Madame Bovary. Imaginemos cuán convincente no será ese diálogo cuando sepamos que lo podemos continuar yendo a conocer a ese personaje, interrogándolo nosotros mismos de nuevo, confrontando a diario, porque es un personaje que existe.

Se ha dicho bastante que la función de la literatura no debe ser didáctica. Pero cuidado con esto, porque podemos caer en un vacío terrible al huir tan desmañadamente del hombre social. Debemos superar la sociología, el didactismo, con personajes que encarnen su época, que provean de esquemas permanentes a la historia y que sepan apropiarse del mundo, apropiándose de su realidad inmediata. Aun cuando nuestros modelos estén muertos, sean ya

reflejo de un pasado diluido y remoto, nuestros personajes como tales deben permanecer, sobreviviendo a su tiempo. Deben servir como hitos para un futuro distinto y nuevo.

América requiere de la obra de fundación. América necesita conocerse, sustentarse. Junto a la corriente rica de la ficción, las obras de testimonio deben ir de la mano, rescatando, escudriñando la enmarañada realidad latinoamericana. Es una búsqueda fatigosa pero inevitable.

> Una tarea tal [como proclama Roberto González Echevarría] no le es dada a una literatura revolucionaria que se contenta con plasmar el lenguaje efímero de la política del momento, o se satisface con la jerga hueca de las ciencias sociales, sino a aquella que en la búsqueda de un lenguaje sin compromisos logra fundar una cultura.

La tradición se compone de todos los bienes espirituales del hombre. Un pueblo sin tradición es como un árbol sin hojas, un pueblo sin memoria es un pueblo desvalido. Dentro de las obras de fundación, la novela-testimonio debe contribuir a esa memoria. Estoy seguro que con ello no sólo contribuirá al conocimiento de una realidad, sino también al conocimiento de un lenguaje, a la revitalización de la literatura.

Cuántos no han hablado de la crisis de la novela latinoamericana. Cuántos no han creído que la imitación europea lastraría el género. Ojalá este desconcierto esté superado ya con los ejemplos de Rulfo y de Guimarães Rosa.

La novela-testimonio va a crecer en nuestro Continente, estoy seguro. La necesidad, como dicen los negros viejos, obliga. Uno ha creído que el fin de algo se precipita cuando lo que se anuncia es el comienzo.

> Uno ha creído, a veces, en medio de este camino sin orillas que nada habría después, que no se podría encontrar nada al otro lado, al final de esta llanura rajada de grietas y de arroyos secos. Pero sí hay algo. Se oye que ladran los perros y se siente en el aire el olor a humo, y se saborea ese olor de la gente como si fuera una esperanza. [Pedro Páramo.]

Alrededor de esa esperanza giramos todos. Al fin y al cabo, como dice también Esteban Montejo: "Las cosas no salen así, de la nada, y el que sueña es porque ha visto algo. Yo una vez soñé con un árbol grandísimo y me puse a pensar, y es que yo me sentaba frente a una ceiba que había en la puerta del barracón."

Notas

[1]Este texto fue tomado de Miguel Barnet, *La fuente viva*. La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas, 1983, pp. 12-42.

[2]Entre muchos pueblos sudaneses, este rol de memoria colectiva es desempeñado por los *griots*, casta de narradores profesionales. El *griot* es el príncipe de los poetas africanos. Durante cinco años vive separado del resto del grupo social, aprendiendo en su retiro las artes de su profesión. Al cabo de este tiempo, durante el cual los maestros *griots* le han revelado todos los secretos del arte poético, de la danza, étcetera, vuelve a integrarse a la vida social.

[3]La escritora y folklorista Lydia Cabrera abandonó el país al triunfo de la Revolución.

TESTIMONIO Y COMUNICACION: UNA VIA HACIA LA IDENTIDAD[1]

MIGUEL BARNET
UNION DE ESCRITORES Y ARTISTAS CUBANOS

La dominación descansa en la fuerza y la mentira es su signo. Mentir s convirtió en un rito. Un rito productivo y eficaz. La verdad no sólo s desconoció sino que era imposible asirla sin un instrumental adecuado. L verdad debía surgir de la violencia. Y de la violencia de muchos. No de u zarpazo, de un golpe asestado al azar, sino de una flagrante lucha, de un verdadera conmoción social. La verdad era la Revolución.

Férreamente monopolizados los medios masivos, desde la ancestra imprenta de mano hasta la televisión y el video, la democratización de l cultura no ha sido más que una ilusión y un espejismo en el mund capitalista. Los trabajadores, los explotados, apenas han sido escamoteado sistemáticamente por un sistema al que sólo le han interesado la producció de bienes materiales en masa y un conjunto de ideas sometidas a es producción.

Los verdaderos contenidos artísticos y culturales, aquellos que llenaría las necesidades íntimas del pueblo y su sed de conocimientos, no han llegad a las masas. Por el contrario, el *mass media* ha servido para envenena conciencias y standarizar un gusto y una sensibilidad que ya hoy se h convertido en modelo. Modelo único, signo de la apariencia, espada d Damocles sobre la clase explotada. Los contenidos que se proponen so falaces, subproductos culturales impuestos por la demanda de un mercad capitalista servil. Aún más, toda esa parafernalia de medios ha servid sólo para evitar el desarrollo de una sensibilidad, y un gusto acordes a las más legítimas necesidades del hombre común. Ha creado un mal endémico y no un mensaje cultural, una fiebre embotadora y no un sistema fluido para e mensaje ideológico, mucho menos una solución legítima y aplicable al mundo real del hombre de nuestra América.

En nuestro Continente, el resultado de este virus generador de efectos malignos aparece triplicado en relación a países desarrollados, donde los niveles de escolaridad son más altos y donde la hegemonía de la clase dominante sufre fracasos constantes. El producto final de este empeño, extraído de todo un laboratorio industrial y publicitario, es ya una realidad consustancial al mundo íntimo del hombre americano.

La producción en serie de productos culturales para las mayorías, en estimulación del consumo de bienes materiales, ha tenido acuciosas descripciones y denuncias. Se manipulan conciencias en una acometida feroz contra los valores propios de una cultura. Un buen ejemplo de esto son las radionovelas, que al tratar el mundo de los pobres en sus relaciones con las clases altas pretenden conciliar estas dos corrientes, aplicándoles